



Art Horizon Series
MODERNISM WITHOUT SOUL

YANG WEI

艺术大视野丛书

没有灵魂的 现代性

杨卫 著

艺术大视野丛书

没有灵魂的 现代性

杨卫 著

② 上海书店出版社

图书在版编目(CIP)数据

没有灵魂的现代性/杨卫著. —上海:上海书画出版社,
2005.9

(艺术大视野丛书)

ISBN 7-80725-059-3

I. 没... II. 杨... III. 艺术评论-中国-现代-文集

IV. J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第097098号

责任编辑: 胡传海
封面设计: 王 峥
技术编辑: 朱伟南

艺术大视野丛书

没有灵魂的现代性

杨卫著

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址:上海市延安西路593号

邮编:200050

网址:www.shshuhua.com

www.duoyunxuan.com

E-mail: shcpbh@online.sh.cn

上海文艺出版总社网址: www. Shwenyi. Com

杭州临安康达印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 6.66 印数: 1-5,000 字数: 150千

2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

ISBN 7-80725-059-3/J·059

定价: 18元

目 录

自序·····	1
没有灵魂的现代性·····	3
肉体叙事的无奈·····	6
乡村的失落——析北京的宋庄艺术家群落现象·····	9
为什么一定是双年展? ·····	13
油画,有没有一个东方之路·····	16
警惕当代艺术的草台班子·····	19
站出来跳是件好事·····	22
英雄的穷途与艺术的极限·····	25
是否已经“当代”? ·····	28
剖析江湖·····	32
从大水冲了龙王庙说起——关于彭德·····	35
谁都需要反思,也谁都可以批评·····	38
迫不得已的玩世·····	41
十字路口的随想·····	44
书斋里的革命·····	47
唤醒批评·····	51
策展的空虚·····	55
极多、念珠、老年心态及其他·····	59
我不喜欢陈丹青·····	62

艺术无极限: 近期行为艺术新动向的检讨——与高岭的对话·····	66
从腐朽深处爆发——对近一时期所出现的一些艺术现象的再思考·····	73
感觉的拯救——有关于中国的行为艺术及其他·····	78
走出圆明园·····	83
新潮美术批判·····	88
门庭、广场、私宅——中国前卫艺术的价值流变·····	94
变化中的当代艺术·····	100
文化确认与理性回归——中国当代艺术的反思与瞻望·····	106
形象失落的焦虑与现代叙事的建构——中国新艺术的超越之路·····	110

自序

我一直希望能够找到一种离开某些西方既定的文化概念来解释中国新艺术的途径，而这无异于是把自己逼到了手无寸铁的地步，就像是一个手里没有攥着解剖刀的医生站在了手术台前，其尴尬程度可想而知。也许正是因为这种尴尬的缘故，使我学会了换一个角度看问题，我倒觉得自己并非是一个具有很强批判性格的人，而实在是因为我们贫瘠的学术气氛导致我无法不去思考问题的症结。本来，概念对现实流程是一种高度概括，具有很强的浓缩性，但如果离开了它运动的背景和生长的土壤，那么，就容易成为一个无魂的幽灵，空洞已再所难免。中国的情形正是这样，是先有了西方现代艺术、后现代艺术等等一些引进概念，然后才有了进一步的形式探索与语言实验，如此的本末倒置就避免不了会出现一些囫圇吞枣的情况，甚至于对西方产生某种药物依赖的心理。所以，我觉得在今天这个西方词语满天飞的时代背景下，我们更应该做的还是一种认识意识上的自救。这即是我换取的一个角度，也是我由艺术创作转到艺术批评的一个契机。

角色既是对自我的一种肯定，同时也是对方向的一种敞开。由于这种敞开，使我看到了我们如此鲜活而生动的现实，其丰富的程度远不是可以从西方拿来某个望远镜就能捕获到的，而往往更需要用显微镜去观察，去寻找，去发现……

奥利瓦曾经说过：批评家是艺术家内部的敌人。我的理解是：只有走近，才会明白距离有多远。对于艺术批评而言，只有走近艺术，深入人心，才有可能呼

吸到大时代的新鲜空气，感受到广阔世界的福音。

这里收录了我近几年所写的一些跟艺术有关的感性文字，考虑到文章的批评风格，我的一些理论性文章没有收入。虽然，这不免有点遗憾，但我想，在思想和灵魂还没有高度升华之前，我们首先需要完成一种自我感觉的拯救。

感谢王南溟先生的邀请，把我的这本小集子纳入到上海书画出版社的出版计划中，从而使我近几年的思考得以有机会集中呈现。同时还要感谢我的妻子王晓琳，没有她对家庭的承担，我的转变不会这么彻底。

杨卫

2004.11.29 于通州

没有灵魂的现代性

说起20世纪80年代中国的新潮美术，常常能够看到这样的评述：我们用了短短十年时间便走完了西方近百年的历史。不知道为什么，每次看到这种论调时，我的心情都很复杂，也许是因为我自己没有参与过80年代的新潮美术运动，不曾体会过那种风驰电掣般急闪而过的眩晕感，所以，无法将一种腾飞跳跃的经验赋予自己成长的历程，从而滑过现实社会的价值空洞，去体会那种快马扬鞭的喜悦。在我的眼里，我们今天的现实依然还是思想枯竭、精神贫瘠的现实，尽管早在“五四”就有鲁迅站在传统文化崩塌的边缘正言厉色地提出了“立人”的主张，尽管“85”也有人越过人性解放的抽象口号慷慨激昂地提倡人的“理性精神”（高名璐语），然而，回首往昔，我时常还会有一种“转身没人”（北岛语）之感。这种没人是一种精神内容的亏空，是一种灵魂失落的焦虑。正如改革开放

以后，最早拉开中国新艺术序曲的是不同于西方人文主义追思的“形式美”（吴冠中语）思潮一样，由80年代初那场“内容与形式”的大讨论而诱发的新艺术思潮，最终还是以所谓中西合璧的形式探索取胜，被纳入到思想解放运动的滚滚洪流中，成了一个审美时代的表面拯救与历史主宰。我

吕胜中《红魂——形与影》



深深地为80年代初的那次视觉启蒙而感到遗憾，遗憾的并不是因为形式取代了内容，而是因为那场内容与形式的争论没有从二元对立中升华解放出来，最终转换成一双创造历史的巨手，穿透千疮百孔、疮痍满目的现实去塑造时代强劲的灵魂。正是因为如此，我才认同栗宪庭后来提出的“重要的不是艺术”，因为在一个现代价值观尚未形成的社会条件下，艺术的首要任务就是要为一种新的价值造形。

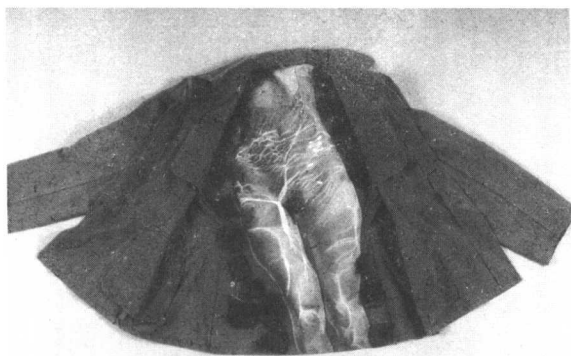
一个人成为了某个时代或某个领域的灵魂人物，是因为这个人的精神承担，在某种程度上构成了创造的源泉，思想的底蕴。栗宪庭之所以在中国新艺术发展史上具有举足轻重的地位，并不是简单地因为他介入了各种思潮，参与了各种运动，而是由于他全身心地激情投入，曾经充当了中国新艺术的内在灵魂。回头看栗宪庭的思想逻辑，从1985年前后提出“重要的不是艺术”，到1988年前后提出“大灵魂”，再到90年代提出“中国方式”，我始终能够从中找到一个内在的线索。正是因为有这样一种线索，中国新艺术的潮起潮落才有了一个流线思维的内核及其努力发展的脉络，那就是如何将西方现代艺术拿过来，进而关注与描述开放时代中国人的命运，并最终发展出一种真正与人类血肉交织的新的艺术形态。这也是我欣赏和钦佩栗宪庭的地方，他的沉着总使他比同时代的其他批评家更显深刻，而他自我承担的性格又使他身体里面有了一股燃烧的强音。问题并不在于栗宪庭后来怎样，又究竟走了多远，而在于历史的继承是否还能站在前人的基础上提出更加深刻的问题。对于栗宪庭来说，他至少提出过他那个时代的问题，可我们后来的人呢？

2002年的广州三年展上，策展人为了省略中国新艺术发展的荆棘之路，站在所谓全球化的高度上为90年代中国当代艺术提出了实验性的总结。我很诧异，离开了过程的铺垫与灵魂的注入，我真不知道艺术还能实验出什么？难道真的要实验出栗宪庭在收山之时提出的一道一道“春卷”风格吗？提出实验当然没有什么错，人类进化的历史本来就是由各种各样的实验而构成，问

王劲松作品



题是对于中国的当代艺术而言，我们究竟应该实验些什么？又为什么要实验？这些价值内核如果不触及，那么，前卫也好，实验也罢，都只会沦为一种形式的空壳，而无法真正抵达人的心灵深处，撞击出思想的火花。很显然，实验在这里是被我们后来的策展人和批评家们当作了——一个掩饰精神空虚的借口，



王强作品

犹如现代性被越来越多的中国艺术家拿来充当了灵魂不在的修辞一样。在实验和现代的飘扬旗帜下掩盖的不是别的，恰恰是曾经作为主体的有血有肉的人。

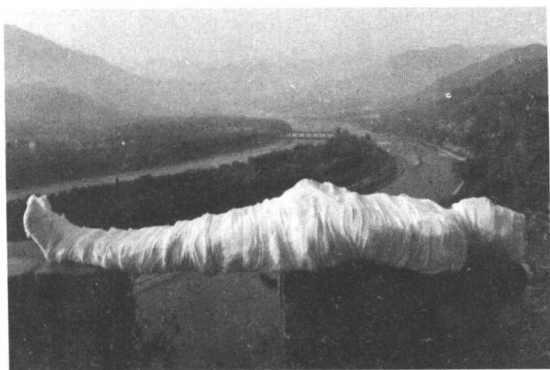
鲁迅早在“五四”时期提出的“立人”主张，在新世纪伊始，遭到了视觉革命的否弃，我不知道这是不是时间残酷的轮回。当我得悉2004年的上海双年展命名为“影像生存”时，我感觉一个被所谓现代性镂空的时代已经越出了实验的范围，正在全面向我们逼近。的确，我们现在生活在一个信息爆炸、影像泛滥的时代，这是一个不争的事实，也是一个不可挣脱的现实，但如果我们的策展人和批评家们不能深入到这个现实的内核当中，去发现这个扑朔迷离的现实条件下更加隐秘的人性问题和艺术问题，而只是把影像技术和信息手段作为一种现代性的假设来认同，极力打造表面的视听效果，那么，我们还要艺术探索干什么，随处可见的视听广告不早就取代了我们过去的传统生活模式，证明了我们影像生存的时代境遇与历史现实吗？

有时候，我觉得今天中国的不少策展人和批评家的确是被西方现代性所蛊惑了，就像过去被传统意识形态架空着一样。在他们那一双双得意洋洋的眼睛里，似乎已经看不到什么时代的内容，看到的只是银幕上一道道闪烁的光影；而在他们操纵下的艺术也似乎远离了人文的坐标，重新回到了那种“有钱捧钱场，没钱捧人场”的卖艺场上……难怪有不少艺术家谈到栗宪庭的隐退时，会流露出一种怀念的口吻，因为历史遗留的老问题还在，可精神的后继却好像真的已经没有了新人。

肉体叙事的无奈

在今天，中国人对身体的敏感程度，已经超过了任何一个时代。这是因为生活在今天的中国人已经全面丧失了价值上的依托，“五四”带来传统价值的失落，而20世纪90年代以后的经济大潮又进一步消解了80年代文化拯救的愿望。这两次思想打击，都给今天这个时代留下了一个难以愈合的创伤——那就是价值的破碎。正是这样一种破碎的现实构成了今天这个时代的无根状态，再加上全球化的冲击，一时间使中国人目不暇接、不断产生眩晕感，更是加剧了内心的不安因素。所以，今天的中国人越来越亲近于自己的身体，逐渐开始以本能的感知来取代过去

刘成英行为艺术作品《木乃伊2号》



去的信奉与追求，就在于整个时代已经不再提供给他们可信与可靠的价值因素。回到身体与其说是一种撤离，不如说是寻求一种更加真切的实在感。

文学界的“身体写作”和艺术界的“行为艺术”如火如荼地出现在今天的中国，绝对不会是一件偶然事件。这不仅



宋永红作品

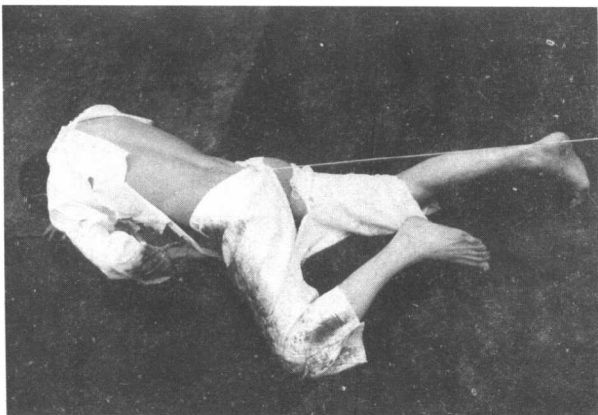
跟现实的焦躁、历史的断层有关，而且还跟青年一代艺术创作者们的价值迷惘，以及在这种迷惘状态下的自我突围有关。在一本命名《下半身》的文选中，编者向我们吐露了他们的心声：“需要在这里强调的是，我们并不认为‘下半身’是一种必须为之写作的诗歌原理和方法，我们从来不认为诗歌写作必须遵从某一套人为设定的理论，我们更愿意把‘下半身’当作一种品质，或者说是为了突出某种诗歌品质而不是诗歌方法的理论。‘下半身’是一种向度、是一个氛围、是一种气质、是一些作品中可以看到的共同指向、是一些诗人用他们的作品和人格

共同体现的一种新的诗歌品质。”那么，这个被他们说成是作品与人格共同体现出的所谓新的诗歌品质又是什么呢？接下来他们是这样说的：“……写作时的贴肉状态，或者说是：真实、具体、在场、可把握、有意思、野蛮、性感、无遮拦。”

我们很容易便能从这些貌似革命的言辞背后读出一些无奈的心情。这种无奈感几乎构成了整整一代人表达的困境，一方面是由于时代的激变，使他们难以真正跟历史和现实建立起有机的血缘联系，从而失去了深刻的诗学土壤与想像基础；另一方面，文学创作上的几乎所有理想高点均已被他们的前辈们所抢占，这又使他们失去了那种“坐看云起时”（杜甫语）的崇高视野。所以，以贴肉的写作状态争取表达的可能，某种意义上，也蕴涵了这一代人对于今天这个无奈现实的身体突围。

事实上，今天中国的行为艺术跟今天中国的身体写作也有着许多相似之处，这不仅因为从事行为艺术创作的艺术家大多是年轻艺术家，而且更在于行为艺术的出现，将身体作为艺术语言，以其赤裸的身体出击，对过去那种“大灵魂”（栗宪庭语）叙事模式的解构，跟身体写

余极行为艺术作品





朱冥行为艺术作品

作一样，同时也表达了一种现实的无奈，以及在这种无奈下充满绝望的个人抗争。

今天的中国当代艺术家似乎远没有过去的艺术家那么幸运，日新月异的时代变化不仅摧毁了他们内心完整的精神图像，而且也打碎了他们希望拯救的现实。在这样一个图像泛滥的时代，那种因为过度精神

贫瘠，而通过一张创造性的画面，引起整个时代一起共振的局面再也一去不返了。东西方文化的频繁交往造成了信息的爆炸，身处在爆炸中的艺术家个人成为零散的碎片，无法再来整合时代的视觉资源，也就只能把探索的过程集中在对自我身体的挖掘与突破上。

遥想20世纪80年代的新时期美术，罗中立凭借一张油画《父亲》便可以使整个时代感动得热泪盈眶，而何多苓的一张油画《春天已经苏醒》，更是令整个时代都为之振奋，为之浮想联翩，对于今天的年轻艺术家们的确会有一种生不逢时的落差感。落差不是来自自身，而是来自社会滚滚发展的现实，车轮咔嚓咔嚓的撞击截断了铁轨铺垫的精神纽带，使太多的创造都变成了一闪而过的灰尘扬起。

四川籍行为艺术家余极曾这样解释自己行为艺术的创作意图：“拷问生命个体在当下残酷紧张又庸俗花哨的生态不平衡现实中的尴尬境遇。”很显然，艺术家余极是希望拿自己的身体来挑战今天的这个现实。正是这个扑朔迷离的现实，构成了这一代艺术家反抗与超越的对象，也使他们的行为表现集中在了对自我身体的暴露与对自我身体的摧残上。

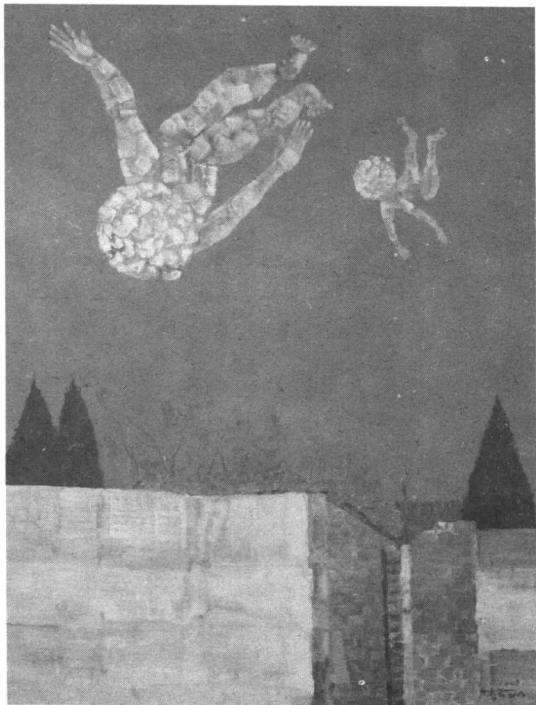
如果我们把这种身体的自我暴露与摧残看作是肉身叙事的一个主要特征，那么，我们也能从中看到他们在欲望的本质下，所揭示出来的更为隐秘的人性主题。这是过去中国很少被人触及的一些主题，这些主题出现在信仰坍塌、价值破碎的时代背景下，与其说是这些利用身体的创作者们希望突破这样一个时代，不如说他们恰好给了这个时代一种源自身体感觉的填充。因为还有这样的一些生理感觉，这个时代才不至于彻底沉沦，但也因为仅仅只剩下了这样一点生理感觉，使得这个时代挥起衣袖，似乎也由此告别了思想的灵魂。

乡村的失落

——析北京的宋庄艺术家群落现象

选择乡村，在今天，无异于就是选择逃避。北京所出现的“宋庄艺术家群落”现象，艺术家们自觉下放乡村可以说就是源于对城市以及对现代社会的不适应而产生的集体逃逸。这个现象出现在20世纪90年代后期并延续至今，某种意义上，已经明显不再相同于90年代初所出现的“圆明园画家村”现象，尽管生活在当时圆明园和现在宋庄的艺术家基本上是属于同一拨人，但在其价值倾向上却是有了截然相反的区别。如果说“圆明园画家村”是一种积极地向时代中心的靠拢，那么“宋庄艺术家群体”现象

林春岩作品





宋庄

就是一种较为消极的文化撤退。因为就“圆明园画家村”的出现和历史背景而言，在当时确实对社会变革有着某种价值感召的作用，尤其是在一个户籍制度仍然在起到绝对维护的社会体制下，艺术家们打破铁饭碗，自觉选择流浪和自由的创作状态，跟1978年以来的思想解放运

动和政治改革浪潮有着某种不谋而合的价值合拍。因此，作为一种前瞻性的生命实践，当时的圆明园画家们以其自谋职业为特征，无论是在文化学上还是在社会学意义上都具有了某种典型的时代特征和进步意义。正如当时那些流浪艺术家们从全国各地四面八方聚集到北京，纷纷选择在北大、清华等著名高等学府周围一样。对文化中心的渴望，同时也显示出了他们对时代参与的热情。而现在的艺术家选择宋庄，转移到远离北京城区的乡村农舍则跟以前的那种流浪心态有了较为明显的区别。当然，这种迁移的背后会有各种各样的社会客观原因。比如宋庄远离闹市，不受政治运动的直接关注和干扰，又比如宋庄的房价相对便宜，消费比较简单等等。但除去这些外在的客观原因，最主观的原因仍不外乎是这些艺术家的心理变化。即由于时代的巨大变革，迅速增长的社会产值跟心理期待值形成了极大落差，使原初爆发的理想随之而落空，激情付之于东流，从而在车轮滚滚的历史发展中过早的衰退，产生了“日夕思自退，出门望故山”的文化逃逸心理。

将乡村想像成一座温柔的故乡，其实是一种挥之不去的小农经济意识的反映。正如中国的传统文化，诸如儒释道等等均是建立在农耕社会基础上应对于千变万化的宇宙世界寻找相对和谐的价值归属一样。对安逸生活的憧憬使千百年来中国知识人普遍丧失了一种探索人生命运的勇气和求真求实的独立精神与自主性格。“达则兼济于天下，穷则独善其身”。世事无常，变幻莫测，却没有一种更深的价值信仰贯穿于这种变化，一切也就只能听天由命。社会开明时便会小心翼翼地出仕为官，承担起安邦治国、经世济民的重任，而一旦现实社会变得不尽人意，就会夺路而逃，退避三舍。乡村恰恰是在这样一种人为的退隐中以其恒定不变的生存形态构成了一种安详的幸福居所，因此而被历朝历代怀才不遇之士作为后撤的一亩三分自留地的一种主观臆断，不断赋予和加深了其勤劳、爽直、淳朴、

憨厚的道德氛围。这样一种主观意识不仅反映在了中国古代鼎盛的田园诗和山水画中，而且还顽强地遗传到了近现代，就像强大的电波磁场一样，仍然在遥控着许多仁人智士的变革思想。比如上个世纪初叶梁漱溟先生对乡村运动的辩护就曾固执地认为将是“中国民族自救运动之最后觉悟”，而周作人先生早年所理想的乡村改造计划，乃至上个世纪六七十年代由毛泽东发动的知识青年接受贫下中农再教育的上山下乡运动就都是包含在了这样一种思想状态和情感状态里。然而，事实果真如此吗？乡村真就如人所愿的那么远离尔虞我诈，而具有相敬如宾、自由畅想的质朴与温柔之乡吗？鲁迅等先生笔下的反复告诫使我无法怀揣着一种单纯而美好的愿望去妄自猜测。抛开历史上那些无数殒死在封建愚昧环境下哭天喊地的灵魂不说，单就后来那些知青下放乡村所造成的历史悲剧就已经举不胜举。我还清楚地记得“伤痕文学”出现时所呐喊出来的那一声声叫苦连天的控诉，由《被爱情遗忘的角落》、《天云山传奇》、《芙蓉镇》等等故事小说所引起的一阵阵心理震荡使我至今还记忆犹新。正是因为那一代人的觉悟，在对乡村运动的声讨与检点中，引发了一次思想解放运动，开创了中国的现代文化。

完全可以这么说，中国的现代文化就是从乡村到城市改造的文化，也是从封闭到开放，从落后到进步的文化。其进步的最大体现即是吸收进来了西方世界的文明成果，并对其故步自封的小农经济意识形成了一种强有力的冲击，从而打开了一种视域，开放了一种心境。80年代所出现的文化热潮，知识分子踏着春天的步伐昂首挺胸、纷纷迈出自己狭小的书斋，向时代广场聚集，积

王晋作品





岳敏君作品

极地参与社会改造的历史进程中，所接壤的就是古希腊雅典广场上那种自由民主的元气。其实，当时圆明园的多数艺术家也正是受了这样一股气势的感召，才放弃铁饭碗的维系，选择了从事自由职业的。可以这么说，如果没有80年代的文化引进，没有那个时候的春暖花开，也就不会结下90年代初“圆明园画家村”这样一个现实硕果，出现许多艺术家流浪北京的现象。事实上，就当时“圆明园画家村”的许多艺术家而言，本身就是80年代文化热的积极参与者和身体力行的实践者，比如艺术家丁方、刘彦等等。

然而，正如80年代的文化启蒙在90年代的商业活动中很快夭折一样，圆明园画家村现象作为80年代文化理想主义在90年代初期的一次回光返照，也避免不了其寿短命薄的厄运。1995年以后，艺术家们纷纷由北大附近的圆明园搬迁出来，陆续转移到通县宋庄一带落户，从人声鼎沸的时代广场撤退而重新回到僻静幽雅的乡村农舍，这个现象的出现在某种程度上似乎也象征了文化启蒙之于商业经济时代下的失落。回到乡村即是对失落心态的一种补偿，与其说是在一个巨大的商业社会中寻找文化回归，不如说是一种在现代文化价值匮乏下对现代文明的被迫逃避。

张大力作品

